REVIRIMENTUL SPIRITUAL „OPUS 1" TUDOR ARGHEZI ȘI IMPORTANȚA SA ÎN CREAȚIA LUI GYÖRGY KURTÁG

Drd. IULIA ANDA MOGOȘAN
Colegiul de Muzică "Sigismund Toduță" Cluj-Napoca

Iulia Anda MOGOȘAN este absolventă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima", secția muzicologie. Şi-a continuat studiile muzicologice, pe rând, la Universitatea din Leipzig şi la Universitatea „Martin Luther" din Halle-Wittenberg. Tematica cercetărilor sale muzicologice se concentrează pe muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului 20 şi pe cercetarea filologică a izvoarelor muzicale din secolele 17 şi 18. În prezent, este doctorand la Academia de Muzică „Gheorghe Dima", având ca temă principală stilul muzicii compozitorului György Kurtág.

REZUMAT

Cvartetul de coarde op. 1 de György Kurtág este prima lucrare care atestă estetica nouă, adoptată și asumată de compozitor, de la vârsta de treizeci de ani, pentru tot restul vieții. Acest punct de cotitură a fost analizat din nenumărate perspective în muzicologie. Una dintre asocierile propuse a fost cea a imaginii expresioniste din *Metamorfoza* de Franz Kafka, într-un studiu de Peter Hoffmann. Studiul de față prezintă pentru prima oară afinitatea creației lui Kurtág față de poezia lui Tudor Arghezi, pe a cărui creație compozitorul ale cărui scrieri le-a cunoscut din adolescență. Analiza comparată prezintă similitudini ale celor doi creatori, ce se reflectă în orientarea acestora înspre expresivitatea elementelor ce fundamentează un limbaj, în imagini poetice similare de renaștere spirituală, în constituirea originalității proprii ca rezultat al aprecierii tradiției, ca orientare înspre o dimensiune arhetipală, sub semnul unei identități asumate.
Cuvinte cheie: György Kurtág, *Cvartetul de coarde op. 1*, Tudor Arghezi, *Metamorfoza* de Franz Kafka, Peter Hoffmann

Pentru György Kurtág, șederea de un an de la Paris (1957-1958) a reprezentat un punct de cotitură. Nu doar din perspectivă componistică, stilul său fiind în mare parte tributar muzicii lui Bartók (dintre lucrările sale majore din perioada de studenție, printre care amintim o celebră, dar inaccesibilă *Cantată coreeană*, astăzi cunoaștem câteva miniaturi și o parte dintr-un *Concert pentru violă și orchestră*), ci și din perspectiva social-politică (în toamna anului 1956, în Ungaria, a

avut loc Revoluția anticomunistă, înăbușită de trupele sovietice), tânărul Kurtág a fost marcat de nevoia de a-și revizui întreaga concepție asupra creației și asupra lumii, în general:

> „[Am realizat] că în direcția tradițională a muzicii tonale nu mai este nimic de căutat. Pe deasupra a venit Revoluția din Ungaria. O lume întreagă, în care am crezut, despre care am crezut că ar fi corectă, s-a destrămat. Am realizat felul în care, pe parcursul a două săptămâni, convingerile mele politice și sociologice au devenit nesigure. Aveam nevoie de un nou început. De aici a urmat preocuparea mea cu Webern."[1]

Criza creatoare acută în care se afla și-a găsit rezolvarea neașteptată în sugestia psihologului Marianne Stein, de a porni de la aspecte elementare ale muzicii. Sub tutela acestei idei călăuzitoare, cu o temeinică aprofundare a creației lui Anton Webern,[2] György Kurtág a compus *Quartetto per archi op. 1*.

Cvartetul a fost compus după revenirea compozitorului de la Paris în Ungaria, călătorie întreruptă de un scurt, dar semnificativ popas de două zile la Köln, unde îl aștepta György Ligeti. În acea perioadă, Ligeti lucra la Studioul de Muzică Electronică din Köln, unde avea acces la cele mai recente creații ale lui Stockhausen (*Gruppen*) din interiorul laboratorului de creație. Acolo, Ligetia compus și câteva piese de muzică electronică, dintre care *Artikulation* a rămas și astăzi un punct de reper, ca un model de comunicare non-verbală prin sunete, toate aspectele parametrilor muzicali fiind întrebuințate spre a evidenția un dialog imaginar de sunete muzicale. Puternic impresionat de piesa lui Ligeti, Kurtág mărturisește faptul că primul său opus stă și sub semnul impactului pe care l-a resimțit la ascultarea ei.[3]

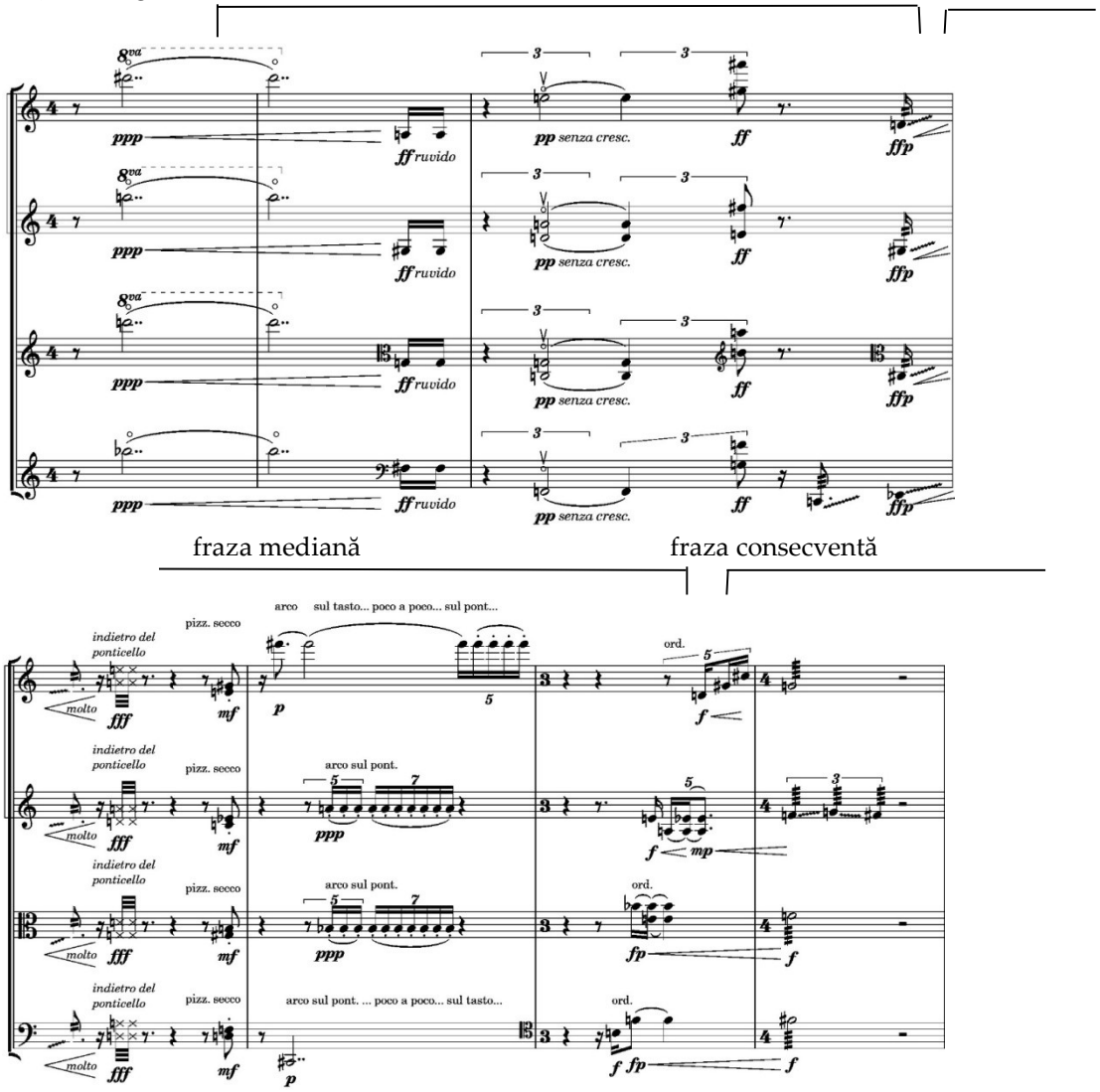
Importanța acestei lucrări, devenită un punct de referință pentru întreaga creație a compozitorului, este pe deplin conștientizată și mărturisită de autor în programul de sală al *Salzburger Festspiele* 1993, dedicat celor doi compozitori maghiari, ambii originari din Transilvania, a căror amiciție a cinstit istoria muzicii, György Ligeti și György Kurtág: „Durează un singur minut, și totuși această expoziție de șapte măsuri este punctul de plecare nu doar pentru această primă

---

[1] „dass in der traditionellen Richtung der tonalen Musik nichts mehr zu suchen ist. Dazu kam die Revolution in Ungarn. Eine ganze Welt, an die ich geglaubt hatte, von der ich dachte, sie sei richtig, fiel damals auseinander. Ich realisierte, wie meine eigenen politischen und soziologischen Meinungen innerhalb von zwei Wochen vollkommen unsicher wurden. Ich brauchte einen Neuanfang. Daraus folgte meine Beschäftigung mit Webern.", în:Helena Winkelman, *„Gespräch in Basel"*, în: *Für György Kurtág ...denninniger ist achtsamerauch...*, ed. Robert Ehrlich, HochschulefürMusikHannsEisler, Berlin, 2015, p. 23.

[2] În perioada pariziană, György Kurtág a copiat de mână întreaga creație a compozitorului Anton Webern.

[3] György Kurtág, *„Laudatio auf György Ligeti"*, în: Bálint András Varga, *György Kurtág.Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Liget iHommagen*, Wolke, Hofheim, 2010, p. 153.

parte, ci și pentru întreg Cvartetul și, mai mult decât atât, pentru o muncă de o viață întreagă."[1]

Exemplul 1. György Kurtág, *Cvartet de coarde Op. 1*, Partea 1, măs. 1-7

Deși muzică pur instrumentală, pentru prima parte a Cvartetului, compozitorul a specificat un program, care nu a ajuns în partitura tipărită, inițiativă relativ neobișnuită a acelor vremuri, în care, după cum a subliniat

[1] „Es dauert nur eine Minute, und doch ist die 7-Takt-Exposition nicht nur Ausgangspunkt für diesen einen Satz, sondern für das ganze Quartett und darüber hinaus für ein ganzes Lebenswerk." în: György Kurtág, *„Streichquartett op. 1. Konzert am 26. Juli, Mozarteum"*, în: *Ligeti und Kurtág in Salzburg: Programmbuch der Salzburger Festspiele 1993*, ed. Ulrich Dibelius, Residenzverlag, Salzburg, 1993, p. 72.

Simone Hohmaier, cea care a dedicat prima monografie acestei lucrări, muzica programatică era dacă nu detestată, cel puțin ocolită.[1] Desprindem din notele sale asupra lucrării[2] și din interviuri substratul programatic al primei părți a Cvartetului, care pune în opoziție degradarea ființei umane, de factură expresionistă, redusă la stadiul ultim al decăderii sale și aspirația acesteia către lumină, interpretată în acest context ca puritate, ca act de curățire, limpezire spirituală.[3]

Filtrul sensibil al artistului a asociat această temă cu un citat emblematic din poemul *Testament* din ciclul *Cuvinte potrivite* (1927) de Tudor Arghezi, autor pe care Kurtág îl relaționează cu profesorul Felician Brînzeu (chiar dacă, după cum însuşi mărturiseşte, este mai mult decât probabil, ca opera lui Arghezi să fi fost inclusă în curricula de liceu, adică în perioada în care Kurtág se afla deja la Timișoara). Prima parte a *Cvartetului de coarde op. 1* se leagă în mod programatic de citatul arghezian din poezia *Testament*: *Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumusețI și prețuri noi*.

„Programul" arghezian al lucrării necesită o corelație cu contextul creator în care a fost compus *Cvartetul*, deoarece către acest opus converg mai multe modalități de exprimare artistice și chiar para-artistice, toate având același înțeles, de „ieșire la lumină", de „renaștere", intenție simbolizată de Kurtág prin noul început al creației sale, lucrarea fiind numerotată cu un sugestiv *opus 1*.

La Paris, în singurătatea camerei sale, Kurtág a început să construiască diferite compoziții plastice din ce avea la îndemână: staniol, cocoloașe de praf, chibrituri (de unde și denumirea dată de „omul cu chibrituri" / *The Matchstickman* acestuia, în filmul artistic realizat de Judit Kurtág, nepoata compozitorului). Consistența și calitatea mai mult sau mai puțin reflectorizantă a materialelor folosite au inspirat, de asemenea, discursul primelor măsuri din *Cvartetul de coarde*, în care atacului în *flageolet* îi revine sugestia sclipirii.[4] Compoziția plastică a primit titlul: *Gândacul caută drumul către lumină.*[5]Imaginea unui gândac, care mișună în mizerie, în căutarea luminii, este o asociere pătrunzătoare cu personajul kafkian,

[1] Simone Hohmaier, *«Meine Muttersprache ist Bartók...» Einfluß und Material in György Kurtágs «Quartetto per archi» op. 1 (1959)*, Pfau, Saarbrücken, 1997, p. 8.

[2] György Kurtág, *„Streichquartett op. 1. Konzert am 26. Juli, Mozarteum"*, ed. cit., p. 72.

[3]Aceeași temă o întâlnim dezvoltată în sens biblic în *Spusele lui Péter Bornemisza* op. 7, un concert pentru soprană și pian pe textul preotului maghiar reformat din secolul al XVI-lea, în care tentația păcatului este opusă curățirii sufletești. Tema purității revine și în unele piese din *Kafka-Fragmente* op. 24, pentru soprană și vioară (*Schmutzigbinich, Milena...*) sau în *Hommage à R. Sch.* op. 15 (*Derbegrenzte Kreis ist rein...*).

[4]„Die Kakerlakesucht den Weg zum Licht [Gândacul caută drumul către lumină]", în: György Kurtág, *„Streichquartett op. 1. Konzert am 26. Juli, Mozarteum"*, ed. cit., p. 72.

[5]Bálint András Varga, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti Hommagen*, Wolke, Hofheim, 2010, p. 20. Cf. și Simone Hohmaier, *op. cit.*, p. 9.

Gregor Samsa, care s-a trezit într-o bună dimineață transformat într-un gândac uriaș (*Metamorfoza*).[1]

Dacă paralela între Franz Kafka și creația lui Kurtág a reprezentat o atracție pentru muzicologia de limbă germană (validată și de ciclul de patruzeci de miniaturi pentru soprană și vioară, pe textele autorului ceh, *Kafka-Fragmente* op. 24, compus ulterior de Kurtág, în anii 1980), între opera compozitorului transilvănean și scrierile lui Tudor Arghezi încă nu există o asociere pe plan muzicologic. Acest studiu se vrea a fi o primă confruntare a creației lui Kurtág cu textele lui Tudor Arghezi. Înainte de a trece la o astfel de paralelă, care se desfășoară mai curând în plan estetic, dezvăluind valențe diferite ale însemnătății operei compozitorului, se cuvine să intrăm în detalii analitice ale Cvartetului de coarde op. 1.

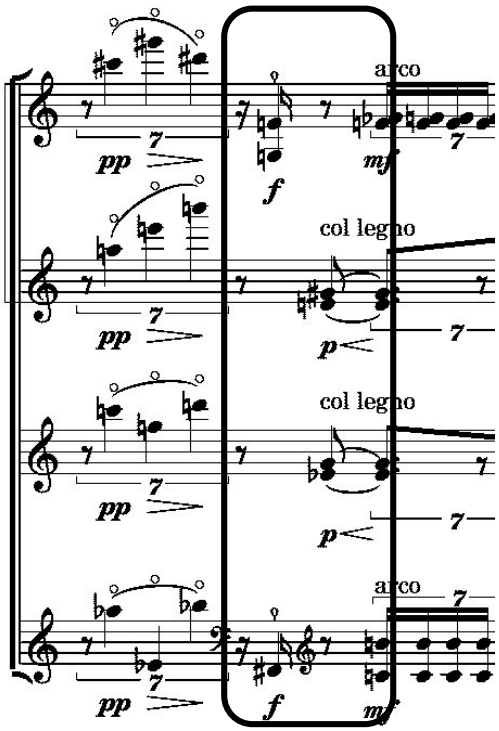
Pentru cunoscătorii manuscriselor compozitorului, imaginea partiturii cu scris apăsat, decis, dar, în același timp, lipsit de regularitate, cu linii strâmbe, tremurânde și totuși, de o complexitate copleșitoare până la cel mai mic detaliu, este imediat asociată cu György Kurtág. Aceeași perioadă pariziană marchează „germinația" ciclului *Jocuri* (publicat abia în anii 1970), prin realizarea unor gesturi spontane, relativ controlate, cu creionul pe hârtie, rezultând sforțări de expresii, cărora autorul le va oferi sensuri artistice, în cele din urmă chiar și muzicale, tot mai determinate. Criza personală în care se afla Kurtág a fost, așadar, dublată de o criză de exprimare artistică, a cărei rezolvare a survenit, la sugestia psihologului Marianne Stein, prin soluții elementare, primare, din care a rezultat o originalitate ieșită din comun.

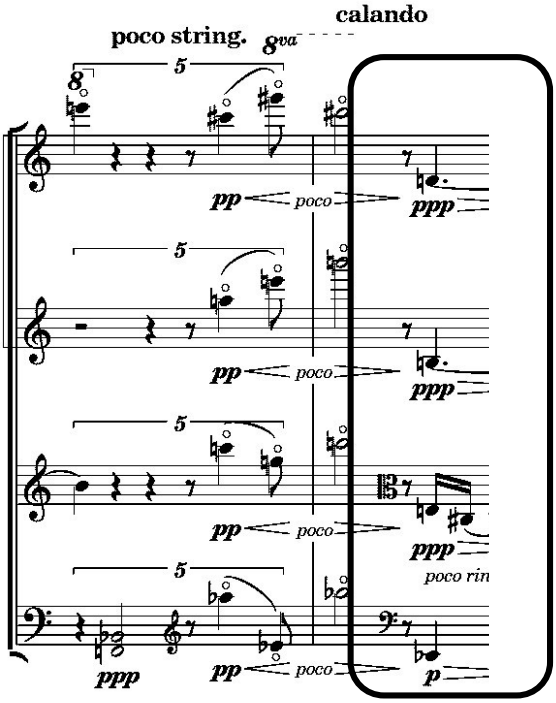
Cvartetul pentru coarde op. 1 este alcătuit din șase părți, a căror poziționare în cadrul genului este relativ simetrică. Prima (*Poco agitato*) și ultima parte (*Con moto*) se înrudesc în privința alcătuirii substanței muzicale, a preferinței pentru intervalele muzicale utilizate:[2] predominanța secundelor/nonelor mici, a septimelor,[3] în opoziție cu structuri acordice bazate pe terțe sau cvinte perfecte. Preluarea „motivului luminii" din prima parte, în ultima parte a*Cvartetului*susține în mod explicit relația de înrudire dintre cele două părți, ce alcătuiesc cadrul extern al acestei lucrări.

---

[1]Ideea asocierii *Cvartetului* cu *Metamorfoza* de Franz Kafka a fost pentru prima oară formulată de Peter Hoffmann, *„«Die Kakerlakesucht den Weg zum Licht.» Zum Streichquartett op. 1 von Kurtág"*, în: *Die Musikforschung*, nr. 44, 1991, p. 33.

[2]„Hervorgehobene Intervalle gibt es bei mir immer. Mein Ziel aber sehe ich darin, dass jedes Intervall etwas Spezielles können soll.[La mine există mereu intervale subliniate.Scopul meu este acesta, ca fiecare interval să aibă un potențial special.]" în: Bálint András Varga, *op. cit.*, p. 100.

[3]Influența muzicii lui Anton Webern asupra structurării intervalice (cu precădere a intervalelor de nonă mică și septimă mare) a fost mărturisită de compozitor în interviurile sale. Cf. Bálint András Varga, *op. cit.*, p. 100.

Exemplul nr. 2. György Kurtág, *Cvartetul de coarde op. 1,* partea I, măsura 11



Exemplul nr. 3. György Kurtág, *Cvartetul de coarde op. 1,* partea a VI-a, măsurile 28-29

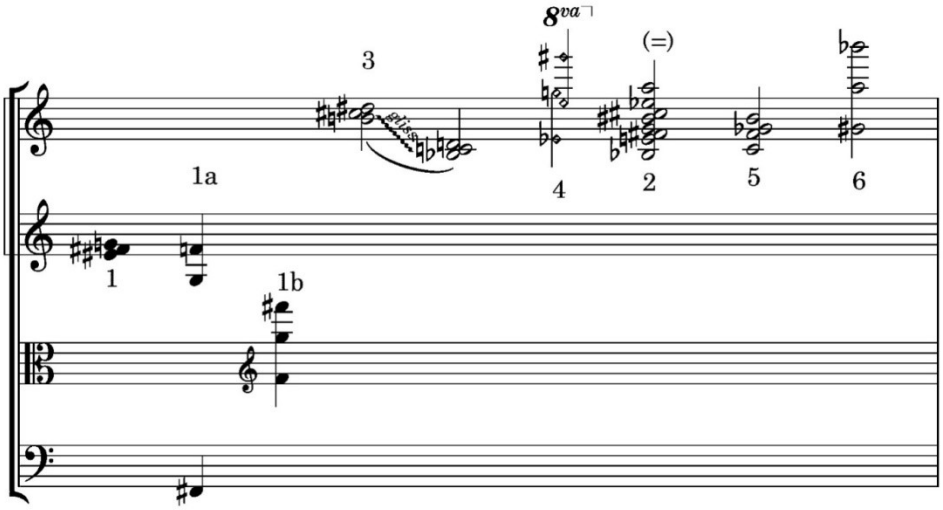
Partea a doua (*Con moto*) și partea a cincea (*Molto ostinato*) se înrudesc prin utilizarea tehnicii de *ostinato* pentru atingerea pancromatismului: fiecare instrument al ansamblului contribuie cu câteva sunete (între două și cinci) pentru atingerea totalului cromatic, constituindu-se într-o celulă ostinato. Dispunerea materialului dodecafonic la cele patru instrumente, fiecăruia fiindu-i atribuite anumite sunete ale seriei, este o interpretare diferită a utilizării parametrului timbral.

În centrul *Cvartetului* se află două părți (*Vivacissimo – Lento* și *Con spirito*), care îndeplinesc funcția de contrast. Partea a treia (*Vivacissimo – Lento*) este alcătuită din două secțiuni, determinate de contrastul de tempo și de caracter: în timp ce prima secțiune se structurează ca o imitație strictă a unui profil melodic intens cromatic și motoric, secțiunea a doua (*Lento*) este alcătuită sub forma unei variațiuni seriale. Scherzoul specific genului de cvartet de coarde, partea a patra (*Con spirito*), se inspiră din cântecul păsărilor, devenind un *Vogel-Scherzo*[1]. Prezența unor secțiuni contrapunctice integrate unui discurs mult mai liber în aceste două

[1] György Kurtág, *„Streichquartett op. 1. Konzert am 26. Juli, Mozarteum"*, ed. cit., p. 72.

părți (canon la patru voci, în incipitul părții a treia; tehnica de *ostinato*, în partea a patra) ale *Cvartetului* par a fi doar reminiscențe ale părților a doua și a cincea (dominate de un contrapunct sever).

Schițele lucrării, păstrate în Arhiva Fundației „Paul Sacher" din Basel (Elveția) și publicate în analiza detaliată a Simonei Hohmaier, indică șase structuri acordice ca material principal al lucrării:



Exemplul nr. 4. Schiță la *Cvartetul de coarde op. 1* de György Kurtág, reprodusă în: Simone Hohmaier, *«Meine Muttersprache ist Bartók...». Einflußund Material in György Kurtágs «Quartetto per archi» op. 1* (1959), Pfau, Saarbrücken, 1997, p. 26

Acordurile relevă o evidentă înclinație înspre gândirea intervalică, înspre conglomerate sonore bazate pe suprapuneri și transpoziții de intervale muzicale. Afirmația compozitorului, cum că primele șapte măsuri ale piesei ar reprezenta nucleul generator al întregului opus, ne îndreptățește să privim în detaliu această expoziție și prima parte a *Cvartetului*.

Acordul de deschidere al piesei (vezi Exemplul nr. 1) este alcătuit din două terțe mari, suprapuse la interval de semiton, fiind, așadar, o variație compactă simplificată a celei de a treia grupe de acorduri din schițele autorului. Spre deosebire de modalitatea diacronică, prin care intervalul terței mari este transpus în schițe, incipitul Cvartetului adoptă varianta sincronă, cele două terțe mari (*si – re diez* și *si bemol – re*) fiind atacate simultan. Gestul descendent din schițe, prin care atacul celei de a doua terțe glisează la octava inferioară, este păstrat prin transpoziție și în partitura finală, însă „umplutura" cu secundă mare (*si – do diez – re diez*, respectiv *si bemol – do – re*) a intervalului-cadru de terță mare din schițe a fost eliminată, renunțându-se astfel la sonoritatea de *cluster* și obținându-se o sonoritate mai apropiată de ideea purității pe care intervalul de terță mare îl

simbolizează în această lucrare („verschobene Durterzenals Reinheits symbol [terțe mari deplasate, ca simbol al purității]").[1]

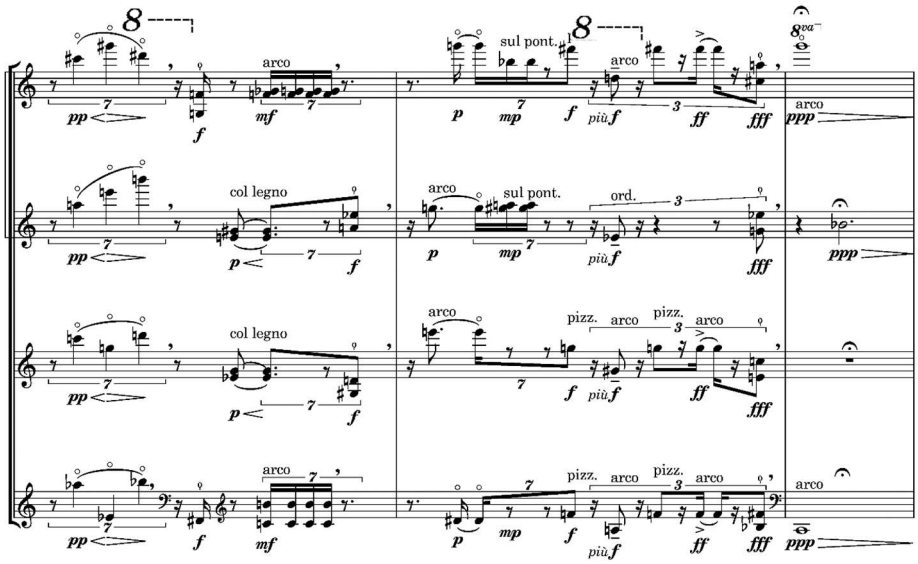
Creșterea în intensitate a acordului de incipit din registrul acut culminează cu un atac compact, în registrul grav, al unei formațiuni acordice, alcătuită din secunde mici. Contrastul dintre cele două „evenimente muzicale" (și prin aceasta facem referire directă la modalitatea în care Ulrich Dibelius ilustrează utilizarea uzuală a termenului *Klangereignis*[2], în sensul unui element muzical șocant, neașteptat, a cărui urmare nu poate fi anticipată) este realizat pe multiple planuri: diferența de registru, menționată anterior, este dublată de diversificarea modului de atac (dacă primul acord este atacat în *flageolet*, cel de-al doilea este de tip *arco*); din punct de vedere ritmic, se remarcă distincția evidentă dintre sunetul lung și repetarea scurtă a celui de al doilea acord, tipar ritmic (lung-scurt) păstrat și în continuare; dinamica în *ppp* al primului acord se deschide, printr-un crescendo către *ff ruvido*, atacat odată cu cel de al doilea acord.

În următorul cuplu de acorduri (Exemplul nr. 1), care păstrează dualitatea lung-scurt și *flageolet – arco*, compozitorul face apel la noi intervale generatoare. Suprapunerea de cvinte perfecte din primul acord (corespondent al acordului cu numărul cinci din schițele compozitorului, acord structurat în cvarte perfecte, având ca axă de simetrie secunda mică), de această dată, păstrată într-o dinamică redusă de *pp (senza crescendo)*, este urmată de un acord combinat de septime și none. O privire mai atentă asupra acestui din urmă acord ne dezvăluie înrudirea sa cu primul acord al Cvartetului, iar schița acordurilor ne servește ca numitor comun al analizei. Dacă violoncelul și viola intonează fiecare câte un interval de septimă mică, cele două viori execută, fiecare, intervale de nonă mare. Cele două scări melodice rezultate în abstract, ca urmare a comprimării intervalelor de septimă, respectiv de nonă, dezvăluie două tetracorduri lidice (termen impropriu în contextul unei muzici care nu prelucrează material melodic de sorginte modală, însă desemnat pentru a ilustra structura în tonuri a scării), aflate la distanță de un semiton (*fa – sol – la – si*, respectiv *mi – fa diez – sol diez – la diez*), același interval care delimitează terțele mari din incipit.

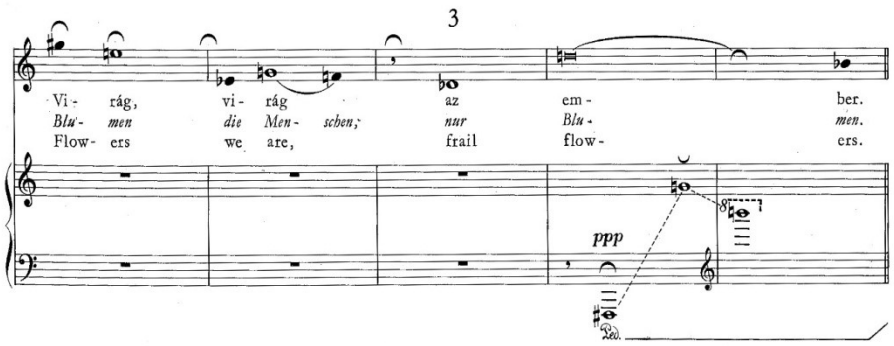
Deși formată din doar șaisprezece măsuri, prima partea a Cvartetului este alcătuită cu preponderență din combinații acordice, care au în componența lor intervalul de secundă mică. Secunda mică este întâlnită în figura cromatismului întors, atât în componența armonică, cât și în cea melodică. În măsura 7, vioara încheie gestul ascendent al ansamblului de coarde printr-un subtil cromatism întors (*fa – sol – fa diez*), în timp ce măsura 13 reprezintă finalul acumulării sonore din măsura precedentă, final care marchează o deschidere către totalul cromatic (cele unsprezece sunete, cuprinse în măsura a douăsprezecea sunt completate de

[1] *Ibidem.*

[2] Ulrich Dibelius, *Moderne Musik I. 1945-1965*, Seria Musik, Editura Piper-Schott, München – Mainz, 1988, p. 332.

primul sunet din acut, din măsura următoare). În același timp, măsura 13 vine ca o liniștire a iregularității metro-ritmice (din septolete pe timp și triole pe doimi, sunetele lungi eliberează tensiunea), a dinamicii acumulative (*crescendo*-ul notat exact, *p – mp – f –più f – ff –fff*, este surprins de un *ppp* subit), într-un contrast de registru marcant (în timp ce vioara I intonează *si*[5] în *flageolet*, violoncelul execută sunetul cel mai grav posibil al instrumentului, *Do*). Adăugarea sunetului *si bemol*[1] pe al doilea timp al măsurii 13, la mijlocul distanței ambitusului larg, nu face decât să sublinieze gravitatea îndepărtării, subliniind aspectul cromatismului întors prezentat mai sus (*si – do – si bemol*).

Exemplul nr. 5. György Kurtág, *Cvartetul de coarde op. 1,* partea I, măsurile 11-13

Alături de secunda mică, de o importanță majoră, subliniată de compozitor și în descrierea făcută lucrării, este intervalul de terță mare, interval asociat *purității*. În opera sa, Kurtág a mai abordat această temă în diverse contexte. În *Spusele lui Péter Bornemisza*, op. 7, ea a fost adaptată conținutului spiritual-religios al textului scris de preotul promotor al Reformei în Ungaria. Idealul purității poate fi asociat, în această lucrare, cu mântuirea spirituală, cu speranța, conflictul dramatic al piesei fiind cel al confruntării preotului, în chip faustian, cu tentația diavolului. Aici, intervalul de terță mare devine purtător al simbolului fragilității omului, prin momentul celui mai reprezentativ moto al operei lui Kurtág, *Virág, virágazember* [„Omul e o floare"], construit din permutarea unei celule, ce are ca element generator terța mare și secunda mică:



Exemplul nr. 6. György Kurtág, *Spusele lui Péter Bornemisza op. 7*, partea a II-a *Păcatul, nr. 3 Virág, virágazember* [Omul e o floare]

În piesa *Schmutzigbinich, Milena...* din *Kafka-Fragmente*, op. 24, cuvântul *Reinheit* (*puritate*) este asociat cu intervalul de cvintă perfectă, în timp ce mizeria este descrisă printr-un *glissando*, aproximat de o notație intuitiv-grafică.

În această primă parte a Cvartetului de coarde, însemnătatea intervalului generator, de terță mare, asociată sonorității vaporoase de *flageolet*, sugerează lumina la care aspiră acel eu poetic imaginar. Cele două momente, în care razele luminii volatile ar răzbate în densitatea de secunde, într-o sonoritate apropiată de multe ori de bruitism prin varietatea modurilor de atac, sunt prezente în măsurile 10 și 11, după expoziția materialului de bază (primele șapte măsuri) al părții și al genului deopotrivă, în mijlocul a ceea ce Peter Hoffmann denumea partea de dezvoltare,[1] de prelucrare a materialului tematic tocmai expus, și înainte de o ultimă acumulare a totalului cromatic, într-o densitate metro-ritmică fără precedent în cadrul părții. Așadar, momentele de lumină fadă sunt înglobate unui mai amplu context sonor, a cărui complexitate acoperă auditiv acele licăriri de speranță ale eului poetic.

Dacă în planul morfologiei, al celulelor și motivelor, elementul fundamental este valorificarea semantică a intervalelor muzicale, în planul sintaxei muzicale, autorul se orientează la modalități de structurare apropiate de modele clasice. Proximitatea dintre muzică și limbă este pentru Kurtág o comuniune, care se reflectă în mod special la nivelul constituirii sintaxei muzicale.

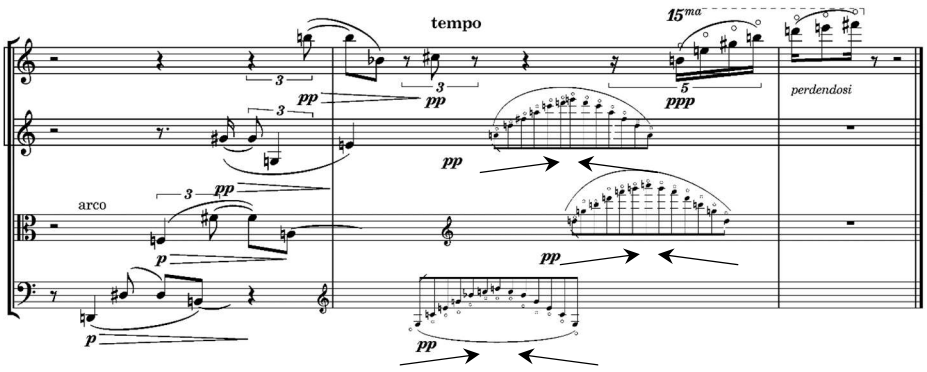
Cvartetul începe cu un dialog de motive, a căror dimensiune aforistică este sugerată de densitatea evenimențială (cromatism, dinamică), aflată în proporție inversă cu derularea acestora în timp. Primele șapte măsuri formează expoziția părții întâi și se constituie în ceea ce în mod tradițional am putea denumi o „perioadă", compusă din trei fraze (antecedentă, mediană, consecventă), subdivizate în motive. Prima frază expune două motive, aflate în raport de

[1] Peter Hoffmann, *op. cit.*, p. 37.

întrebare-răspuns, subliniate de osatura ritmică asemănătoare (lung-scurt). Fraza mediană cuprinde, de asemenea, două motive, două gesturi diferite de această dată față de motivele frazei antecedente, dar care se raportează la structurile sale armonice. Astfel, primul motiv al frazei mediane desfășoară un *glissando* paralel la toate instrumentele piesei, culminând cu un acord de cvinte, mascat de modul de atac *fff, indietro del ponticello*. Al doilea motiv al frazei mediane debutează cu acordul de terțe mari „deplasate" în *pizzicato secco*, urmând un contrast notabil de registru, dinamică și ritmică: este primul moment în care cele patru instrumente ale ansamblului evoluează alternativ. Fraza concluzivă are un puternic caracter cadențial, realizând un val imitativ, care se oprește pe oscilația de secundă mică *fa – fa diez – sol*. (vezi Exemplul nr. 1, măsura 7)

Chiar dacă autorul este puternic ancorat în modelele clasice, după această expoziție se distanțează de ele, lăsând muzica să se desfășoare într-un discurs accelerat, cu rupturi drastice. Pe bună dreptate, această secțiune a fost asemănată de către Peter Hoffmann cu o tratare a materialului din expoziție. Aspectul fărâmițat al partiturii este oferit de discontinuitatea discursului pe toate planurile: motivele sunt reduse, de cele mai multe ori, la câte o singură intervenție (un singur acord) a grupului instrumental, definite prin intervalul muzical constitutiv (acorduri de secunde mici, de terțe, de cvarte mărite); dinamica alternează brusc, fiecăruia dintre acordurile prezentate mai sus fiindu-i destinată o nuanță dinamică (*ff*, *mf dolce*, *pp decrescendo*, *fff*, *ppp* etc.); modurile de atac sunt dintre cele mai diverse (*arco*, *flageolet*, *pizzicato*, *arco senza vibrato*, *pizzicato bartókian*, *sul ponticello*). Aspectul fragmentar al discursului, densitatea de informație într-un timp atât de scurt generează o textură de intenționată dezorganizare, menită să sublinieze momentele-cheie ale dramaturgiei muzicale, respectiv evidențierea „motivului luminii" în universul sonor care sugerează mizeria.

Partea întâi a *Cvartetului* se încheie cu un epilog în care densitatea armonică se lasă desfășurată pe orizontală, într-o scriitură polifonic-imitativă, într-o dinamică redusă (*pp – ppp– perdendosi*), cu un parcurs melodic orientat înspre registrul supraacut, potențat de sonoritatea tot mai rarefiată a *flageolet*ului. Chiar și la nivelul materialului sonor propriu-zis (terțe, armonice superioare), finalul este un panegiric al idealului de puritate, simbolizând aici ieșirea la lumină.



Exemplul nr. 7. György Kurtág, *Cvartetul de coarde op. 1, partea I, măsurile 14-16*

Cvartetul de coarde op. 1 de György Kurtág este văzut ca un manifest al compozitorului, aflat la răspântie de drumuri. Renașterea spirituală a creatorului se oglindește în muzică în special la nivelul microstructurilor (celule, motive) și a felului în care acestea sunt sudate la nivel sintactic (în fraze, perioade, strofe). Reconsiderarea limbajului componistic la un nivel atât de elementar, pornind de la legătura dintre două sunete, a făcut posibilă manifestarea unui nou început, care are ca substrat aforismul muzical webernian, operă în care Kurtág a găsit o replică plauzibilă la limbajul modal postbartókian. Emblematic pentru acest reviriment spiritual este citatul din poemul *Testament* de Tudor Arghezi, care își găsește locul în expresia artistică a ideii de renaștere din suferință și mizerie, idee simbolizată în același context creator și de gândacul care iese la lumină, asemănată de Peter Hoffmann cu povestea lui Gregor Samsa din *Metamorfoza* de Franz Kafka. Ieșirea la lumină, înnoirea din mizerie se răsfrâng în muzică la diferite trepte ale limbajului muzical (intonațional, ritmic, timbral), însă semnificativ pentru acest opus de nou început, din a cărui estetică s-a născut un program definitoriu pentru compozițiile muzicale ulterioare, este dialogul interartistic ghidat de una și aceeași idee poetică determinantă, în care subzistă chintesența intenției creatoare.

Ilie Guțan, cel care a întocmit o antologie cu scrieri argheziene reprezentative, menite să însumeze o *Ars poetica*, subliniază faptul că inovația poeziei lui Tudor Arghezi stă în felul în care poetul utilizează cuvântul: „sâmburele de foc al poeticii argheziene este cuvântul."[1] Poezia lui Tudor Arghezi caută acel strat arhaic al cuvintelor, al căror înțeles nu a intrat în derizoriu, cu intenția programatică de a îmbogăți semantica limbii: *Cuvântul meu să fie plug* / *Ce fața solului o schimbă,* / *Lăsând în urma lui belșug* (*Rugă de seară*). În același timp, modalitatea în care Arghezi manevrează cuvântul îi este proprie, iar titlul primului său volum apărut, *Cuvinte potrivite* (1927) ilustrează întocmai această tehnică,

[1] Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Seria Restituiri, ed. Ilie Guțan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 10.

pentru care a fost așezat de către profesorii de școală în cadrul restrâns al unui „manufacturier". Prin căutările în stratul vechi al limbii, ies la suprafață forme noi ale cuvintelor, care, deși nu erau acceptate din punct de vedere gramatical, de unde și inovația limbajului arghezian, se validau din perspectivă etimologică.[1]

La rândul său, György Kurtág a confesat publicului român profesiunea sa de credință: „Eu întotdeauna am urmat cuvântul"[2]. Într-adevăr, mare parte din creația sa este încadrată genului vocal-instrumental, având la bază poezii sau, mai des, selecții personale din cicluri de poezii. Impulsionat de tendințele de descompunere a limbajului din avangarda literară, urmărite în literatură, atât în trecut, la Friedrich Hölderlin (*Hölderlin-Gesänge*, op. 35a) sau la Franz Kafka (*Ioannis Pilinszky* din *Kafka-Fragmente* op. 24), cât și în contemporaneitatea sa, la scriitorul irlandez Samuel Beckett, Kurtág a compus *Whatisthe Word* op. 30b, o apologie sensibilă, cu tehnici compoziționale specifice avangardei muzicale preocupate de „dezmembrarea" limbii până la nivel de fonemă, a (des-)ființării cuvântului. Inspirația și reprezentarea piesei *Whatisthe Word* op. 30b este legată de cazul unic al actriței Ildikó Monyók, care, în urma unui accident de mașină, a fost nevoită, după o tăcere de câțiva ani, să învețe din nou să vorbească. Astfel, departe de a fi o piesă experimentală (chiar dacă fascinat de unele realizări ale compozitorilor de avangardă, în întreaga sa creație nu este cunoscut experimentul muzical pur, în sensul compozițiilor realizate de școala americană, reprezentată de John Cage sau Christian Wolff[3]), *Whatisthe Word* de György Kurtág devine o manifestare personală, raportată atât la propria persoană față de interpretarea nașterii cuvântului, cât și la cântăreața Ildikó Monyók, care a trăit această experiență la vârsta maturității, la nivelul concreteții fiziologice. Preocuparea lui Kurtág pentru nașterea cuvintelor este prezentă și la Arghezi, în viziunea căruia cuvântul este de natură ontologică, existențială, o moștenire „ca bătaia inimii și ca sângele".[4]

Descoperim, atât la Kurtág, cât și la Arghezi, o întoarcere către sursele primare. Pornind de la cuvinte și de la etimologia lor, Arghezi a reușit să scoată la suprafață noi înțelesuri ale limbii. În egală măsură, salvarea lui Kurtág în calitate de compozitor a fost oferită de către Marianne Stein prin soluția de a porni de la elementele fundamentale ale muzicii, prin simpla legare a două sunete, sugestie pe

---

[1] Pentru analize detaliate ale modalității de deformare și transformare ale cuvintelor în poezia lui Tudor Arghezi, cf. Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Seria Natură și Cultură, Editura Fundația Regele Mihai I, București, 1946.

[2] Înregistrare video a Simpozionului *Arhetipuri românești*, din cadrul Festivalului Cluj Modern, ediția a VIII-a din data de 29 martie 2009, Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca.

[3] Între dedicațiile din ciclul *Jocuri* de György Kurtág, se numără o serie de piese omagiale dedicate lui John Cage, Christian Wolff, compozitori din avangarda americană experimentalistă.

[4] Tudor Arghezi, *„Scrisoare cu tibișir"*, în: *Tudor Arghezi. Scrieri*, Proze, vol. 24, Editura Minerva, București, 1974, p. 69.

care ingeniozitatea compozitorului a reușit să o transpună într-un mod elaborat, reușind să compună nu doar motive muzicale, ci chiar piese întregi.

Cuvântul, în concepția lui Arghezi, este făuritor de lucruri, de lumi, de universuri reale sau imaginare. Imaginea cosmogonică de inspirație biblică se împletește cu viziunea platonică asupra lumii, însă Arghezi îi oferă cuvântului un *topos* specific, izvorât din obârșia existenței sale: „Cuvântul permite evocarea și punerea în funcțiune a tuturor puterilor închipuite și sacre. O idee se face act, scoborâtă în cuvinte. Dar cuvântul însuși, nealăturat unei împrejurări descrise, are o viață personală, împrumutată de la lucruri, și el poate ajunge o putere de sine stătătoare."[1] Cuvântul este sfințit prin capacitatea sa creatoare, dătătoare de însuflețire și proiecție de obiecte concrete: „Și după cum subt un condei cuvintele uscate se îndulcesc, subt un condei mai viu ele înviază mai mult; focul sfânt care le-a zămislit le dă și o vigoare mai dură. Miracolul cuvântului se împletește cu miracolul înflăcărării lui."[2] Este un alt fel de a traduce dedicația lui Robert Klein făcută lui György Kurtág *„Für Kurtág Gyuri. Moral: wernicht genug heiliges Feuer hat, wird verbannt!* [„Pentru Kurtág Gyuri. Morală: cel ce nu are destul foc sacru, va fi blestemat !"]"[3]

O prezentare paralelă a celor două personalități, György Kurtág și Tudor Arghezi, este nu doar inoportună, dată fiind distanța de generații a celor doi creatori, ci și hazardată, ținând cont de diferitele medii și contexte culturale, nemaivorbind de cele politice în care s-au desfășurat și care le-au impus o anumită conduită civică. Totuși, din prisma relației maestru-admirator, dorim să subliniem câteva aspecte biografice comune, definitorii pentru parcursul artistic al fiecăruia dintre ei și care se intersectează în preocupări și teme comune.

Atât Kurtág, cât și Arghezi au refuzat, prin simțul critic personal, orice adeziune față de curentele vremurilor în care și-au desfășurat activitatea. Arghezi, pornind din zona simbolistă, s-a dezis curând de estetica promovată de Alexandru Macedonski, creându-și o proprie lume analogă cu *Les Fleurs du mal*: *Flori de mucigai*. Deși cârmuitor genial al *Cuvintelor potrivite*, s-a deosebit de curentele moderniste ale vremii prin ancorarea textelor sale în straturi arhaice ale limbii. Kurtág, la rândul său, a cunoscut noutățile muzicii moderne, însă nu s-a afiliat niciodată unei anume orientări. Membrii Studioului de Muzică Nouă din Budapesta l-au privit pe Kurtág ca pe un „părinte spiritual".[4] Fecunditatea prieteniei sale cu György Ligeti este uimitoare, el fiind una dintre sursele cele mai scăpărătoare pentru păstrarea actualității în viața muzicală contemporană: „Mult, o

[1] *Ibidem*.
[2] *Idem*, p. 70.
[3] Bálint András Varga, *op. cit.*, p. 91.
[4] Pentru o perspectivă amănunțită asupra rolului compozitorului Kurtág în viața muzicală contemporană, cf. subcapitolul *„Kurtág's presence"* din Rachel Beckles-Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, 2007, pp. 137-139.

viață întreagă m-a îndrumat Ligeti. Nu, trebuie să mă corectez imediat: eu l-am urmat pe el – uneori nemijlocit – alteori cu întârziere de ani – chiar decenii. Dar, eu îl numesc pentru mine – sindromul meu «Imitatio Christi» – primii ani ai prieteniei noastre au fost marcați nu doar de îndrumare spirituală. Fără să fiu influențat nemijlocit, mi-am orientat gustul – chiar pași ai vieții private – după exemplul său."[1] Filtrul critic deosebit de accentuat al celor două personalități, Arghezi și Kurtág, a generat individualități artistice care, deși bine ancorate în fluctuațiile vremii, nu s-au lăsat purtate de orientări estetice vremelnice, ci au purces cu acribie la selectarea acelor valori mai apropiate de sensibilitatea lor particulară.

Atitudinea rezervată, critică față de noile tendințe este strâns legată de o bună cunoaștere a evoluției artei lor în decursul istoriei. Arta pedagogică a lui Kurtág conține nenumărate exemple din lucrări de pe parcursul întregii istorii a muzicii, aduse ca asocieri spontane pentru a exemplifica o anumită idee, un anumit caracter, o anumită sonoritate.[2] Asocierile și exemplele se extind dincolo de arta muzicii, la artele vizuale, la imagini cotidiene, ca manifestări ale sensibilității sale artistice. Tudor Arghezi, la rândul său, este adeptul cunoașterii temeinice a tradiției, pe al cărei fundament ar trebui să se întemeieze opera fiecărui creator: „întoarcerea la surse, singurul criteriu de artă și de cultură și de primenire a civilizaților dezorientate."[3]

Versurile motoului ales de Kurtág pentru lucrarea sa op. 1 sunt extrase din poemul *Testament*, o capodoperă a lui Tudor Arghezi, una dintre scrierile sale reprezentative pentru *ars poetica* sa. În *Testament*, eul poetic realizează un îndemn adresat generației mai tinere înspre respectarea, păstrarea și continuarea tradiției, obținute cu anevoie și cu sacrificiu de strămoși. Identitatea poetului pornește de la aspectul ereditar, care înglobează atât factorul genetic (*Al robilor cu saricile pline* / *De osemintele vărsate-n mine* sau *Am luat cenușa morților din vatră* / *Și-am prefăcut-o Dumnezeu de piatră*), cât și pe cel al spiritualității țăranului român, supus de veacuri boierimii, cu aceleași probleme de suferință, de revoltă sufocată sau exprimată. Poetul este doar o piesă în acest gigant mecanism genetic, imposibil de surmontat de unul singur, ci doar datorită străduaniei, suferinței strămoșilor. Într-un astfel de context, *cartea mea-i, fiule, o treaptă*.

---

[1] [Lange, ein Leben lang führte mich Ligeti. Nein, ich muss mich gleich korrigieren: ich folgte ihm – manchmal unmittelbar – andere Male mit einigen Jahren – sogar Jahrzehnten Verspätung. Aber, ich nenne es für mich – mein «Imitatio Christi»-Syndrom – die ersten Jahre unserer Freundschaft waren nicht nur von seiner geistigen Führung geprägt. Ohne unmittelbar beeinflusst zu werden, orientierte ich meinen Geschmack – sogar Schritte meines Privatlebens – nach seinem Beispiel.]", în: Bálint András Varga, *op. cit.*, p. 152.

[2] István Balázs, *„PorträteinesKomponisten, ausderSichteinerSängerin. Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst von György Kurtág"*, în: *Musikder Zeit. Dokumentation undStudien,* vol. 5, *György Kurtág*, ed. Friedrich Spangemacher, Editura Boosey&Hawkes, Bonn, 1986, p. 55.

[3]Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 66.

Ilustrând acest mediu, al răzvrătirii țăranului român, poezia lui Tudor Arghezi vrea să transforme în imagini poetice aspecte elementare ale vieții țăranilor (munca istovitoare a pământului, limbajul rudimentar, îmbrăcămintea ruptă) și, mai presus de toate, să reflecte sufletul țăranului, cu durerea, suferința, răzvrătirea, răzbunarea sa, sentimente trăite în stare brută, a căror forță și autenticitate rezidă tocmai în aspectul lor primar.

Intenția lui Arghezi, de a schimba *întâia oară* / *Sapa-n condei și brazda-n călimară*, pune în balanță mijloacele muncii țărănești cu cele ale unui scriitor. Chiar dacă munca este de natură diferită, țelul acestora trebuie să fie același: primenirea generațiilor viitoare (*Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite* / *Eu am ivit cuvinte potrivite* / *Și leagăne urmașilor stăpâni.*), aceasta fiind cea mai dulce răzbunare a străbunilor (*Durerea noastră, dulce și amară* / *O grămădii pe-o singură vioară* / *Pe care, ascultând-o, a jucat* / *Stăpânul, ca un țap înjunghiat*).

Imaginile poetice realizate de Arghezi, pentru a ilustra sursa de inspirație și modalitatea de a o transpune în versuri sunt deosebit de sugestive, fiind, de fapt, un elogiu al esteticii urâtului: *E-ndreptățirea ramurei obscure* / *Ieșită la lumină, din pădure* / *Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi* / *Rodul durerii de vecii întregi.* Suferința, ca izvor, nu poate avea ca rezultat o estetică a frumosului, ci este datoare să dezvăluie deformările sufletești. *Din bube, mucegaiuri și noroi* / *Iscat-am frumuseți și prețuri noi*, reprezintă valorificarea într-un nou fel a acestor surse de inspirație, prin descoperirea valorii și în acest mediu, mai puțin tatonat, însă cu siguranță de o forță expresivă extraordinară: *Veninul strâns l-am preschimbat în miere* / *Lăsând întreagă dulcea lui putere*. Arghezi susține în mod explicit dezvăluirea laturii „obscure", a grotescului, a urâtului din istorie, aceasta fiind menirea esențială a unui artist: „Relele nu trebuiesc[!sic] uitate, și suspinele sunt datoare să facă parte din voi. Nici o dulceață nu vă îndulcească, nici un farmec nu vă adoarmă, nici un descântec nu vă înmoaie trezirea ce vi se cade."[1] Respectul față de tradiție se îmbină, în poezia arghezian, cu orientarea inspirației poetului înspre ceea ce Umberto Eco a definit ca „Informal [...] ceea ce până atunci fusese considerat de nereprezentat, adică ridurile cele mai îndepărtate ale materiei, mucegaiurile, praful și noroiul".[2]

În egală măsură, Kurtág a păstrat statornic respectul față de tradiția, pornind de la cunoașterea vastă a istoriei și literaturii muzicale (reflectată în dialogurile purtate la cursurile de măiestrie de muzică de cameră, în alegerile repertoriale, în analogiile descrise în interviuri), până la includerea acestor orientări înspre tradiție în limbajul componistic propriu (principii elementare, de tip întrebare-răspuns sau deschidere-închidere; preluarea unor sau inspirația din

[1]Tudor Arghezi, *„Un cântec"*, în: *Tudor Arghezi. Scrieri*, vol. 6, Editura pentru literatură, [București] , [1964], p. 39.

[2]Umberto Eco (ed.), *Istoria urâtului*, trad. Oana Sălișteanu și Anamaria Gebăilă, Editura Enciclopedia Rao, ediția a II-a, București, 2008, p. 378.

genuri muzicale clasice; înclinația înspre relevarea aspectelor esențiale în aluziile muzicale cuprinse în opera sa; în sfârșit, îndreptarea atenției asupra formelor elementare de expresie). De o primă importanță în opera sa componistică stă relația dintre cuvânt și muzică, esențializată la nivelul tiparelor ritmice, al celulelor intonaționale, cu raportare imediată la expresia sonoră sau semantică a cuvintelor.

La treizeci de ani de la publicarea poemului *Testament*, Kurtág și-a compus primul opus. În cele trei decenii, istoria a cuprins, în accelerarea amețitoare a secolului al XX-lea, curente artistice dintre cele mai controversate, care au culminat cu cel de al Doilea Război Mondial, ce a creat o ruptură enormă pe plan cultural. Pe piedestalul ridicat de simbolism, ca exacerbare a senzorialului, se ridică dadaismul, ca refuz anarhic față de orice tip de academism, generând „urlete de culori contractate, șerpuială a antonimelor și a tuturor contradicțiilor, a grotescului și a incongruenței: *Viața*"[1] (Tristan Tzara, *Manifestul DADA*, 1918), ca manifest al inventivității, originalității spiritului. Libertatea spiritului este îndreptată înspre interior, psihanalitic, în suprarealism, care dezlănțuie, într-un „automatism psihic", necontrolat de formule apriorice, asocieri spontane izvorâte exclusiv din imaginația artistului. În artele plastice, cubismul francez, expresionismul german (*Die Brücke*, *Derblaue Reiter*), suprarealismul spaniol (Salvador Dalí) aveau să șocheze burghezia docilă, ca o critică socială „pentru a denunța în Urât lumea care-l creează și-l reproduce după chipul și asemănarea sa."[2]

Departe de a fi un experimentalist, Kurtág purcede la o selecție a mijloacelor de expresie, alegând din morfologia muzicii expresioniste weberniene structuri elementare ale formei (structuri armonice, turnúri melodice), diversitatea timbrală și dinamică. Însă, la fel ca Arghezi, Kurtág este păstrător al tradiției, aspect vizibil la nivelul sintaxei muzicale, al raportului dintre fraze, subordonată de multe ori modelelor clasice (întrebare – răspuns; expoziție – dezvoltare – codă). Importanța acordată calității intervalelor muzicale, împărțite în mod tradițional în „consonante" și „disonante", ca o reprezentare muzicală a unor aspecte generale pozitive, respectiv negative, trădează o gândire centrată pe păstrarea calităților intervalelor dezvoltate în decursul istoriei muzicii.

Dacă prezentarea *Cvartetului op. 1* realizată de Peter Hoffmann a subliniat, prin comparația *Cvartetului* cu *Metamorfoza* de Franz Kafka, aspecte care țin de nimicnicia omului, a existenței în general, paralela realizată cu Tudor Arghezi ne deschide noi perspective ale capodoperei, care are ca moto două versuri din poezia *Testament*: dimensiunea arhetipală, orientarea către rădăcini, moștenire, tradiție, dar și renașterea, sub semnul unei identități asumate.

---

[1] *Apud* Umberto Eco *op. cit.*, p. 374.

[2] Theodor Wiesegrund Adorno, *„Teoria estetică", apud* Umberto Eco (ed.), *Istoria urâtului*, trad. Oana Sălișteanu și Anamaria Gebăilă, Editura Enciclopedia Rao, ediția a II-a, București, 2008, p. 379.

BIBLIOGRAFIE

* * * *Ligeti und Kurtág in Salzburg: Programmbuch der Salzburger Festspiele 1993*, ed. Ulrich Dibelius, Residenzverlag, Salzburg, 1993

* * * *Musikder Zeit. Dokumentation undStudien*, vol. 5, *György Kurtág*, ed. Friedrich Spangemacher, Editura Boosey&Hawkes, Bonn, 1986

ARGHEZI, Tudor, *Scrieri*, vol. 6, Editura pentru literatură, București, 1964

ARGHEZI, Tudor, *Scrieri*, Proze, vol. 24, Editura Minerva, București, 1974

ARGHEZI, Tudor, *Ars poetica*, Seria Restituiri, ed. Ilie Guțan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974

BECKLES-WILLSON, Rachel, *Ligeti, Kurtág, andHungarian Music duringtheCold War*, Cambridge University Press, 2007

CIOCULESCU, Șerban, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Seria Natură și Cultură, Editura Fundația Regele Mihai I, București, 1946

DIBELIUS, Ulrich, *Moderne Musik I. 1945-1965*, Seria Musik, Editura Piper-Schott, München – Mainz, 1988

ECO, Umberto (ed.), *Istoria urâtului*, trad. Oana Sălișteanu și Anamaria Gebăilă, Editura Enciclopedia Rao, ediția a II-a, București, 2008

HOFFMANN, Peter, *„«Die Kakerlakesucht den Weg zum Licht.» Zum Streichquartett op. 1 von Kurtág"*, în: *Die Musikforschung*, nr. 44, 1991, pp. 32-48

HOHMAIER, Simone, *«MeineMuttersprache ist Bartók...» Einflußund Material in György Kurtágs «Quartetto per archi» op. 1 (1959)*, Pfau, Saarbrücken, 1997

VARGA, Bálint András, *György Kurtág. Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti Hommagen*, Wolke, Hofheim, 2010

WINKELMAN, Helena, *„Gespräch in Basel [Convorbire în Basel]"*, în: *Für György Kurtág ...denninniger ist acht samerauch...*, ed. Robert Ehrlich, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, 2015, pp. 22-27